

Un'acuta sensazione di pedagogia. Il tema dell'Altro nell'opera di Raymond Carver

A sharp sensation of pedagogy. Otherness in Raymond Carver's works

Federica Franceschelli (Università degli Studi Roma Tre / fed.franceschelli@gmail.com)

This article proposes a reinterpretation of Raymond Carver's works through the lens of pedagogy, and of special pedagogy in particular. Through the analysis of a number of short stories written by the American author, the essay takes into consideration such pedagogical issues as the relationship with alterity and the ways in which otherness activates vital transformative processes regarding personal identity. The central idea is that, both in Carver's works and in pedagogy, the encounter with the Other provokes a process of growth, change, evolution and acquisition of consciousness.

Key-words: Carver, pedagogy, special pedagogy, otherness, alterity, transformative processes, personal identity.

abstract

© Pensa MultiMedia Editore srl
ISSN 2282-5061 (in press)
ISSN 2282-6041 (on line)

IV. Altri temi 165

Premessa

Spetta a Fabio Bocci, nel suo articolo *E se per caso un cieco, una sera ... L'esperienza dell'altro oltre gli stereotipi* (2005), poi sviluppato e perfezionato ne *Lo sguardo speciale di Raymond Carver, narratore dell'alterità* (2010), il merito di aver inaugurato una lettura pedagogica dell'opera di Carver. Uno sguardo, quello attraverso la lente della pedagogia, che non ha fino ad ora trovato seguito nel nostro Paese. Eppure è proprio l'Italia, come racconta Riccardo Durante, traduttore dell'opera omnia dell'autore americano, il luogo in cui Carver ha venduto più copie e avuto maggior successo, a partire dalla pubblicazione della raccolta di racconti *Cattedrale* nel 1984.

Ad essere onesti, al di là dell'assenza di uno sguardo specificamente pedagogico, le stesse opere di saggistica su Carver nell'ambito della critica letteraria in Italia non sono molte. Ricordiamo tra esse il volume *Il mestiere di scrivere* (1997), curato da Riccardo Duranti e William L. Stull, che raccoglie brevi saggi, note e articoli che hanno come tema la letteratura e il suo insegnamento; la monografia di Marco Cassini dal titolo *Marco Cassini racconta Raymond Carver* (1997), l'Introduzione scritta da Gigliola Nocera al volume dei Meridiani Mondadori che raccoglie *Tutti i racconti* (2006), e articoli quali quelli di Vincenzo Cerami (*Carver, il gran fabbro dei punti e delle virgole*, 1997), Elena Loewenthal (*Carver: il talento della perfezione*, 2000), Luca Doninelli (*Raymond Carver. Il mondo «pop» contro il nichilismo*, 2005; *E Carver senza Lish è molto più umano*, 2009) e Stefania Vitulli (*Tutta la verità su Raymond Carver bugia per bugia*, 2011). Un interessante esito dell'attenzione trasversale suscitata da Carver è costituito poi dalla monografia *Carver. Un'acuta sensazione di attesa* (2001), in cui il teologo Antonio Spadaro analizza l'opera poetica dell'autore americano indagandone la dimensione della religiosità, dell'interiorità umana, dell'elevazione spirituale.

Ma, come anticipato in apertura, tra le prospettive meno indagate troviamo indubbiamente quella di una lettura in chiave pedagogica dell'opera di Carver. E proprio in tale ambito intende collocarsi il presente contributo, che ha nel sopracitato articolo di Fabio Bocci (2010) il solo punto di riferimento in Italia. L'articolo accoglie un'analisi in chiave pedagogico-speciale del racconto *Cattedrale* e ne interpreta il tema portante, quello dell'incontro con *l'altro da sé*, dell'ap-proccio alla differenza. Come rileva l'autore, infatti,

Cattedrale è la storia di un uomo – voce narrante del racconto – apparentemente cinico e disincantato, che *subisce* la presenza di un cieco, amico della moglie, che ha deciso dopo una lunga corrispondenza di farle visita. Il narratore, fin dalle prime battute, ci informa che non vuole avere nulla a che fare con un cieco che *gira per casa*, avendo la cecità una rappresentazione piuttosto negativa.

Eppure, nell'arco di una serata, l'uomo si troverà trasformato, compiendo una esperienza che lo porterà ad assumere un *punto di vista* che solo poche ore prima gli sarebbe parso inimmaginabile (Bocci, 2010, p. 11).

Muovendo da queste premesse, nel presente contributo prenderemo in considerazione alcuni racconti di Carver (tra cui, naturalmente, *Cattedrale*) in cui è centrale il rapporto con l'alterità, analizzando in ottica pedagogica le dinamiche

sottese e i processi trasformativi che l'incontro con ciò che è *altro* da sé attiva nell'umanità messa in scena da Carver.

Per quanto possa sembrare azzardato, rileggere Carver attraverso la lente della pedagogia ci appare non solo legittimo, ma in un certo senso *necessario*. Il luogo da cui Carver ci chiama – per riprendere il titolo di una sua raccolta di racconti – è esso stesso pedagogia, poiché ne condivide l'elemento centrale: l'essere umano. L'essere umano come punto di partenza e di arrivo di ogni azione e avvenimento, epicentro e polo organizzatore di ogni storia, di ogni racconto, di ogni poesia. Raymond Carver mette in scena l'umanità, illuminandone gli abissi ed esaltandone le vette, con rara semplicità, onestà e trasparenza. L'umanità di Carver non è statica, fossile, immobile – al contrario, essa è in continua evoluzione, subisce e determina allo stesso tempo un processo di crescita, una trasformazione profonda, una sorta di vera e propria metamorfosi. Carver racconta la vita e il suo modificarsi, posizionando il punto di vista *dentro* l'essere umano in evoluzione, *dentro* l'essere umano che vive, cresce, si trasforma, procede per tentativi ed errori, impara a guardarsi dentro, impara a guardare in modo autentico (dentro) le persone che si trova di fronte.

1. Chi è Carver

Raymond Carver nasce in Oregon, negli Stati Uniti, il 25 maggio 1938. Scrittore, poeta, saggista e docente di scrittura creativa nelle più prestigiose università americane, tra cui l'Iowa Writer's Workshop, egli incarna e rappresenta l'America proletaria, delle periferie, delle roulotte, dei bungalow e delle case ipotecate, l'America degli emarginati e dei lavoratori che lottano ogni giorno per andare avanti, un paese di *sopravvissuti e di storie* (Wood, 1981), un'America fotografata nel difficile momento successivo al boom economico: anni difficili, in cui si lotta per non essere trascinati a fondo. È in quest'America sperduta e alla deriva, nei territori del *grande outdoor* (Scarpino, 2003), tra gli stati di Washington, Oregon e California, che Carver vive e fa vivere i protagonisti delle sue opere.

La vita, per Carver, è *una sorpresa dietro l'altra*¹. Anche parlare di vita sembra essere, in qualche modo, limitativo: è lui stesso ad affermare, in diverse interviste (Gentry, Stull, 1990), di aver vissuto *due vite* – la prima un abisso, la seconda un bagno di luce, una vera e propria rinascita. Nonostante la prematura morte a soli cinquant'anni a causa di un cancro ai polmoni, nel pieno del successo editoriale e di pubblico, Carver oscilla, nel corso della sua esistenza, tra la povertà più assoluta e il benessere economico, tra il disastro emotivo e un solidissimo equilibrio interiore, tra gli abissi dell'alcolismo e la ritrovata sobrietà, tra la catastrofe e la gloria.

Il paese in cui nasce Carver, Clatskanie, cittadina dell'Oregon sulle rive del fiume Columbia, conta appena settecento abitanti. È un luogo che diventa presto centrale nella vita dello scrittore, affezionato al fiume e alla pesca come lo erano stati Melville e Hemingway al mare o Mark Twain al Mississippi. La presenza dell'acqua attraversa la sua esistenza e la sua poetica costituendo un rifugio, un

1 Dalla poesia *Bahia, Brasile*, in *Blu Oltremare* (Carver, 2003).

luogo di elevazione spirituale, di crescita, di riflessione e realizzazione esistenziale. Il mondo che circonda Raymond Carver sembra governato dalla miseria e dallo squalore: i lavori brevi e precari della madre, l'alcolismo e i momenti di violenza del padre, gli spostamenti continui da una casa all'altra; e, ampliando lo sguardo e portandolo più lontano, la crisi del sogno americano, negli anni '50 e '60, che cede il posto al materialismo, alla guerra, alla corsa al benessere sfrenato, rendendo sempre più profondo e drammatico il divario fra le classi sociali. È su questo sfondo che Carver però scopre se stesso, rimanendo indissolubilmente legato a quei luoghi – i luoghi della sua infanzia e adolescenza, intorno ai fiumi Columbia e Yakima, Clatskanie, Prosser, Klickitat, Vantage.

Quella che Carver individua come la sua “prima vita” è descritta in modo emblematico nella poesia *La sala delle autopsie* (*The Autopsy Room*) attraverso la nitida immagine di *una pietra che gira e affila*. Dopo un'infanzia difficile in una famiglia povera e per molti aspetti disfunzionale e un'adolescenza resa ancora più problematica dagli atti di bullismo da parte dei coetanei a causa del suo sovrappeso, a diciotto anni Raymond Carver si trova catapultato in un mondo fatto di responsabilità, obblighi e incombenze quando la fidanzata sedicenne, Maryann Burk, resta incinta della loro prima figlia, Christine LaRae. A solo un anno di distanza nasce il secondo figlio, Vance Lindsay. Questi sono gli anni più bui e difficili: *feroci anni di paternità*, come racconta lui stesso (Stull, Carroll, 1993), di giovinezza rubata, mai vissuta, di duro lavoro, di debiti, di accanito attaccamento all'alcol. In tutta questa oscurità Carver cerca in ogni modo di tenere accesa una luce, la sua luce, unico sogno e vero progetto di vita: scrivere poesie e racconti, narrare quel mondo, quelle vite, quelle storie, e, naturalmente, cercare di farsi pubblicare. Segue il corso di Scrittura Creativa tenuto da John Gardner al Chico State College, inizia a vedere pubblicati i propri racconti su riviste studentesche (ad esempio *Selections*) e non (*Targets*, *Western Humanities Review*), si iscrive all'*Iowa Writer's Workshop* e nel 1967 il suo racconto *Vuoi star zitta, per favore?* (*Will You Please Be Quiet, Please?*) viene inserito nella raccolta *The Best American Short Stories 1967* e, tre anni dopo, pubblicato in *Short Stories from the Literary Magazines*. Nel 1968 esce il primo libro, pubblicato dalla Kayak Press, una raccolta di poesie dal titolo *Insonnia Invernale* (*Winter Insomnia*). Per quanto riguarda la narrativa, invece, riveste importanza fondamentale la pubblicazione del suo racconto *Vicini* (*Neighbors*) sulla rivista *Esquire*, nel 1971, grazie al *fiction editor* Gordon Lish. L'anno successivo è segnato da un lato dalla vincita della borsa di studio *Wallace Stegner Creative Writing Fellowship* e, dall'altro, dal definitivo inabissamento del suo matrimonio. Carver inizia a insegnare Scrittura Creativa in diverse università americane, tra cui Berkeley, Santa Barbara, Vermont, Texas, Montana. L'esperienza dell'insegnamento è resa difficoltosa in parte dal suo carattere chiuso e riservato, ma soprattutto dall'abuso di alcol e dalla conseguente incapacità di mantenere la necessaria lucidità mentale che il ruolo gli richiede.

L'anno di svolta è il 1977. Una volta toccato il fondo, non resta che risalire: l'unica cosa che tiene in vita Carver è, del resto, la scrittura. Ed egli non può permettere che l'alcol, che ha divorato e distrutto ogni cosa, gli porti via anche quella. È il 2 giugno di quell'anno che lo scrittore beve per l'ultima volta. Si chiude così, finalmente, un decennio di vertiginosi alti e bassi lavorativi, finanziari, fisici e psicologici, e si apre quella che lui stesso definisce *una pacchia*, la sua seconda vita. A segnare questo spartiacque è, accanto alla ritrovata sobrietà, l'incontro

con la poetessa Tess Gallagher, che diventerà la sua compagna di vita restando al suo fianco negli ultimi dieci anni. Quelli tra il 1977 e il 1988 sono anni di rivincite e soddisfazioni. Carver scrive con entusiasmo, ogni giorno, ricevendo per le sue raccolte di racconti e di poesie riconoscimenti importanti e grande attenzione di pubblico. A fermarlo, dopo una vita difficile fatta di cadute e risalite, è un cancro ai polmoni causato dalla pessima abitudine del fumo, da cui non si è mai riuscito a liberare. Nonostante la diagnosi infausta, Raymond Carver vive il tempo che gli resta con una grande serenità d'animo e fiducia nel futuro. Sta lavorando, infatti, alla raccolta *Da dove sto chiamando* (*Where I'm Calling From*) – comprendente trentasette racconti, di cui trenta vecchi e sette nuovi – una sorta di *auto-antologia* voluta, scelta e curata da lui, che lo rappresenta a pieno incarnando la sua metamorfosi come scrittore. Nel corso degli ultimi mesi di vita, poi, Carver lavora anche a una raccolta di poesie dal titolo *Il Nuovo Sentiero Per La Cascata* (*A New Path To The Waterfall*). Nonostante la raccolta venga completata intorno alla metà di luglio del 1988 grazie all'aiuto e al supporto di Tess Gallagher, Carver non avrà purtroppo la possibilità di tenerla tra le mani. Muore infatti poche settimane dopo, all'alba del 2 agosto 1988.

La morte di Raymond Carver acquista rapidamente una dimensione pubblica: escono necrologi sui principali quotidiani americani, si organizzano commemorazioni, Robert Altman gira il film *Short Cuts* (letteralmente *scorciatoie*, tradotto in italiano come *America Oggi*), che esce nel 1993 e vince, l'anno successivo, tre *Independent Spirit Awards* (miglior film, miglior regista, miglior sceneggiatura) ed escono postume le raccolte *A New Path To The Waterfall* (1989), *No Heroics, Please: Uncollected Writings* (1991), *All Of Us* (1996). La tomba di Carver, nel cimitero di Ocean View, è stata ed è tuttora meta di pellegrinaggi. Tess Gallagher vi ha posto una cassetina nera in cui è possibile lasciare poesie e messaggi. Non c'è lucchetto, così che tutti possano aprirla e leggere i pensieri scritti da altri per lui. Raymond Carver sarebbe felice di sapere che la sua poesia porta altra poesia, che attorno a lui si raccoglie ogni giorno tutto quell'amore.

È quanto esprime, del resto, la poesia incisa sulla lapide, *Ultimo frammento* (*Late Fragment*):

And did you get what
you wanted from this life, even so? I did.

And what did you want?
To call myself beloved,
to feel myself beloved on the earth.

E hai ottenuto quello che
volevi da questa vita, nonostante
tutto? Sì.

E cos'è che volevi?
Potermi dire amato, sentirmi
amato sulla terra.

2. Di che cosa si parla? I temi di Carver

La sensazione che si ha leggendo un racconto, una poesia o un saggio di Raymond Carver è quella di trovarsi davanti a qualcosa di fortemente identificabile, chiaro, netto, e di essere attraversati da vibrazioni particolarissime, impossibili da ritrovare altrove. Questa dimensione rara e preziosa che Carver riesce a creare deriva senz'altro dalla sua maestria con le parole ma anche, a nostro avviso, da due aspetti che lo caratterizzano. Il primo è che Carver, scrivendo, risulta di una sem-

plicità disarmante e, al tempo stesso, di assoluta complessità e profondità. Il secondo è che, parlando di cose e persone che in un certo senso non ci riguardano (che non abbiamo, cioè, mai conosciuto né conosceremo mai), Carver trasmette la forte sensazione di parlare, in qualche modo, di noi. E queste due caratteristiche sono dovute al fatto che la *tematica madre* in Carver è la vita, con le piccole e grandi crepe che la percorrono. Leggere Carver è davvero come «vedersi srotolare la vita davanti, in una forma così distillata, così intensa, così accuratamente scelta, così struggente nella sua urgenza da lasciarti, alla fine, stremato e senza fiato» (Ford, 1998). I temi che ne derivano, di conseguenza, sono gli stessi che pervadono la sua esistenza e quella di qualsiasi essere umano: lo smarrimento insito nell'essere al mondo, il bisogno di sentirsi amati, la capacità di comunicare, di essere sinceri, autentici, di fare fronte alle difficoltà aggrappandosi alle proprie risorse interne. In un'intervista rilasciata a Kasia Boddy, Carver compie una sorta di breve elenco, estremamente significativo, di quelle che definisce *ossessioni* a cui cerca di dare voce: «le relazioni tra uomini e donne, il perché spesso perdiamo le cose in cui investiamo di più, la cattiva gestione delle nostre risorse interne [...], la sopravvivenza, quello che le persone possono fare per rialzarsi quando sono state abbattute» (Neset, 1995, p. 27)².

Risulterà evidente da questa breve premessa che al centro della poesia e della prosa carveriana viene a trovarsi l'essere umano, con tutte le sue caratteristiche e contraddizioni, nella sua dimensione interna (le risorse, i sentimenti, i desideri, le paure, le sensazioni) ed esterna (le relazioni umane, il rapporto con l'altro, la comunicazione, il dialogo, l'utilizzo delle parole e dei silenzi). Ma l'aspetto fondamentale, a nostro avviso, è che l'essere umano in Carver non è mai rappresentato in modo statico, come *esito* di qualche processo di crescita pregresso. Al contrario, esso si trova a vivere, proprio in quel momento, nel breve spazio di una poesia o di un racconto, il *processo*, la crescita, la trasformazione, l'evoluzione.

Ed è qui che si mostra forte il legame tra la poetica carveriana e la pedagogia: quest'ultima, infatti, altro non è che lo studio della formazione, dello sviluppo umano, del passaggio da un'epoca a un'altra e delle tracce che lasciamo nel mondo nel corso di questo passaggio, della crescita quotidiana a livello intra e interpersonale. La pedagogia studia la vita e le dinamiche attraverso cui gli esseri umani si muovono in essa ogni giorno – che cosa affrontano, come lo affrontano, come si trovano a modificarsi in relazione a ciò che affrontano. Suo oggetto privilegiato è, dunque, l'incontro con le piccole grandi cose che accadono intorno a noi e che determinano, inevitabilmente, una qualche *metamorfosi*.

Per questo riteniamo che Carver sia un autore *pedagogico*: perché nessuno più di lui è stato in grado di mostrare cosa significhi *registrare* e *incidere* il flusso della vita e dello sviluppo umano in un modo così trasparente, puro, cristallino. L'interesse di Carver per l'*umano* e le dinamiche che lo caratterizzano emerge con forza dalle parole che egli utilizza, nell'introduzione al volume *The Best American Short Stories 1986*, nel definire il suo criterio-guida per quanto riguarda le storie: esse devono gettare «una luce su quanto ci rende e ci mantiene, spesso contro ogni probabilità, riconoscibilmente umani» (Carver, 1986); devono, sostanzialmente, fare luce su cosa rende ogni essere umano quello che è, influenzando

2 Le traduzioni da Ford e Neset sono dell'autrice del presente articolo.

in modo profondo su come ci si costruisce ogni giorno, che cosa si diventa, che cosa si sceglie di essere.

Al centro della riflessione pedagogica non possiamo non collocare l'essere umano, inteso come complesso snodo di processi, avvenimenti, azioni, punto di partenza e di arrivo di ogni percorso di crescita, di ogni sviluppo, l'uomo come centro pulsante di vita. Ebbene, nell'universo carveriano avviene lo stesso: è l'essere umano a stare al centro e a determinare (o subire, o reagire a) le dinamiche delle storie. I protagonisti delle storie rivestono in Carver un'importanza assoluta, costituiscono l'epicentro di tutti i racconti. E non sono, come anticipato poc'anzi, figure statiche, immobili, fissate in un preciso attimo sovrapponibile al precedente e al successivo. Gli uomini e le donne che Carver mette in scena sono, al contrario, fotografati nell'attimo del movimento, della trasformazione, dell'evoluzione, della comprensione di qualcosa destinata a modificare i loro schemi mentali e le loro esistenze. Il filo che unisce la poetica di Raymond Carver alla pedagogia è proprio questa *funzione trasformativa* insita nell'essere umano. In particolare, possiamo identificare tre nuclei centrali dell'opera e della poetica carveriana in relazione alla riflessione pedagogica: protagonisti, identità e processi trasformativi.

Il primo aspetto su cui porre l'attenzione è che i protagonisti carveriani (la scelta di non utilizzare il termine *personaggio* è voluta e consapevole, poiché una delle caratteristiche primarie di Raymond Carver è proprio quella di riuscire a mettere in scena non personaggi ma *persone*) sono esseri in evoluzione, dinamici. Sono uomini e donne che "tirano a campare", che vivono situazioni finanziarie, culturali e relazionali ai limiti del disastro, anzi, che appaiono destinati al disastro. Ma la loro predestinazione è in realtà solo apparente, e ciò che li muove è una sorta di *condizionamento*: le circostanze agiscono su di loro, ma non in modo totalizzante. Risultano, così, «esseri condizionati ma non predeterminati» (Freire, 2004, p. 18), incarnanti un'idea di formazione come opportunità di crescere, accrescersi, sviluppare (svilupparsi nelle) situazioni, migliorare (migliorarsi) e compiere una ricerca di senso e significato nel loro cammino di vita, nel loro percorso nel mondo. È proprio il loro essere e riconoscersi *esseri incompiuti* che permette loro di essere *educabili* (Freire, 2004). Ogni processo di crescita, di sviluppo, di miglioramento, risulta così legato a una qualche presa di coscienza connessa all'identità individuale e alle "falle" presenti in essa a diversi livelli, nella sua dimensione privata, *intrapersonale*, così come in quella sociale, *interpersonale*.

La dimensione sociale dei rapporti umani costituisce un'altra delle tematiche fondamentali e imprescindibili all'interno dell'universo poetico e narrativo di Raymond Carver. I suoi protagonisti sono esseri sociali e socializzanti, che strutturano la propria identità personale nel complesso snodo di rapporti umani in cui si inseriscono e sono inseriti. Quello dei rapporti umani (siano essi fra coniugi, fra familiari, fra genitori e figli, fra amanti, fra amici, ma anche fra sconosciuti) è peraltro un tema caldo per la riflessione pedagogica, che vive *delle e nelle* relazioni. In Carver questo tema si fa indubbiamente portatore di processi (tras)formativi e di crescita, assumendo diverse declinazioni. Una delle principali è quella delle dinamiche familiari: l'idea di famiglia risulta essere per Carver – forse proprio a causa della fortissima disfunzionalità di quella in cui è cresciuto e di quella che ha formato successivamente – una sorta di perno, di ancora di salvezza, di nucleo di possibilità. Le famiglie, così come le coppie, sono spesso messe in scena da Carver in situazioni di difficoltà, ma non sono mai ineluttabilmente avviate a

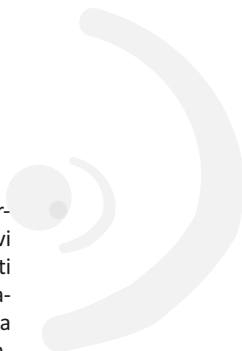
un destino amaro: vi è sempre, in questi rapporti, un forte disagio da un lato – un senso di disturbo, di qualcosa che *non va* – e una luce dall'altro – un senso di tenerezza, di dolcezza, di *possibilità*, appunto. Un'apertura che finisce per prevalere tra le due polarità (Montuschi, 2006).

Un altro elemento centrale nella poetica carveriana, infine, è indubbiamente quello della comunicazione che ha luogo all'interno di ogni relazione umana: è il *dialogo* – nel suo significato più ampio, fatto non solo di parola ma anche (e, in Carver, forse soprattutto) di silenzi –, sia esso funzionale o disfunzionale, a determinare mutamenti, indirizzare da una parte piuttosto che da un'altra, far prendere una piega specifica alle singole vicende o a intere e articolate relazioni umane. Su un piano pedagogico, esattamente come avviene in/per Carver, le parole e i silenzi sono il nucleo pulsante di ogni crescita e sviluppo umano, così come di ogni azione formativa ed educativa. È la loro interazione, la loro alternanza e integrazione costante in una dimensione comunicativa e relazionale, a costituire la grammatica dei rapporti umani (Demetrio, 2012; Montuschi, 2009).

3. Il tema del rapporto con l'altro e l'approccio alla differenza

Come anticipato nella premessa, abbiamo scelto di porre il focus della nostra riflessione sui concetti di alterità e diversità e sul tema, centrale in Carver, del contatto con l'altro e dell'approccio alla differenza. Questa dimensione è, del resto, perfettamente in linea con quella capacità che è propria dell'autore di raccontare l'umanità – e l'entrare in contatto, in relazione, con ciò che è *umano* – in modo talvolta duro e aspro, ma proprio per questo reale e trasparente. L'incontro con l'*Altro* in Carver non è mai neutro, non lascia mai le cose come stanno. Determina sempre un mutamento, a un livello più o meno manifesto e più o meno conscio e consapevole.

Il rapporto con l'*Altro*, come si è anticipato, è un *fil rouge* dell'opera carveriana che si declina in vari modi, in diversi aspetti, a più livelli. Uno di questi aspetti è proprio la presenza, sul palcoscenico narrativo carveriano, di un consistente numero di soggetti che potremmo definire in situazione di disabilità, o che in qualche modo – più spesso per aspetti fisici, visibilmente evidenti – si discostano da una *norma*. Un primo esempio è quello dell'«uomo senza un braccio che mangiava calamari fritti» (2011, p. 53) che Myers, il protagonista del racconto *Lo scompartimento*, vede a Venezia durante un viaggio in Europa. Altro esempio è quello di Sol, proprietario della casa affittata dal protagonista di *Legna da ardere*, e del suo «braccio destro più corto dell'altro, con la mano e le dita come avvizziti» (2000, p. 5) a causa di un'esplosione di detonatori che gli avevano reciso i nervi provocandogli un'atrofia del braccio e delle dita. Altri due esempi li troviamo nel racconto *Penne*: uno è quello del figlio della coppia protagonista, il quale presenta un disturbo caratteriale («la verità è che mio figlio ha come una vena di doppiezza nel suo carattere»; 2011, p. 27), l'altro è quello del figlio di Olla e Bud, la coppia presso cui i protagonisti sono in visita, descritto invece sul piano fisico come qualcosa di *mostruoso*. Ricordiamo poi Dummy, protagonista del racconto omonimo (Carver, 2014a), un soggetto sordo che sembra presentare un lieve ritardo mentale:



Dummy era un ometto rugoso fra i cinquanta e i sessant'anni, calvo, tarchiato [...]. Non ti staccava mai gli occhietti acquosi dalla bocca se gli stavi parlando, anche se a volte il suo sguardo vagava con familiarità su altre parti del viso o del corpo. Non so perché, ma secondo me non è che fosse veramente sordo. Perlomeno, non così sordo come voleva far credere. La cosa però non ha importanza: certo è che non parlava. Aveva lavorato come manovale nella stessa segheria di mio padre [...] ed era lì che gli altri operai gli avevano affibbiato quel nomignolo, "Dummy", il muto, il tonto. [...] Alcuni degli operai più giovani [...] si divertivano a prenderlo in giro in maniera piuttosto pesante a mensa, ora per un motivo, ora per un altro, oppure gli raccontavano barzellette sporche per vedere come reagiva, solo perché sapevano che non le sopportava; oppure Carl Lowe, il segantino, qualche volta si sporgeva dall'impalcatura e gli toglieva il cappello di testa quando passava sotto, ma Dummy sembrava non prendersela troppo, come se si aspettasse di essere preso in giro o ci avesse fatto il callo (pp. 173-174).

Come risulta evidente dalla lettura della sua prosa, questo frequente riferimento a persone che presentano, a vari livelli, *diverse differenze* (Amartya Sen, 2006) non ha niente a che fare con il *politically correct*. Tutt'altro. Si potrebbe dire, in effetti, che Carver è quanto di più lontano ci sia da tale concetto. E sta proprio in questo la portata pedagogica della sua narrativa: spogliata da ogni forma di buonismo e da ogni rischio di ipocrisia, rimane in essa l'autenticità dell'incontro – spesso inizialmente, a un livello istintuale, brusco e disturbante – con ciò che diverso da noi. Gli elementi di differenza che Carver introduce, infatti, non sono mai di primo acchito qualcosa di neutro né tantomeno di gradevole. Al contrario, essi sono presentati chiaramente come elementi disturbanti, che entrano con irruenza a stravolgere situazioni di quiete, di *tranquilla normalità*. Ed è questo ad attivare quei processi tras-formativi di crescita e di cambiamento: il fatto che vi sia un *pregiudizio*, un giudizio derivante dall'impatto improvviso che una disabilità fisica o psichica ha inevitabilmente su un individuo. I soggetti che Carver sceglie di rappresentare come *diversi*, chiaramente distanti da una *apparente* – è bene sottolinearlo – normalità o ordine prestabilito, sembrano giungere all'improvviso a turbare una situazione di stasi, di quiete (anch'essa apparente, per lo più) e, con la loro presenza, con la loro funzione di *specchio*, determinano un mutamento a un livello intimo, profondo.

Un racconto in cui il tema del rapporto con l'alterità è predominante è *Grasso* (*Fat*). La vicenda, narrata attraverso il racconto che fa una cameriera a una sua amica, riguarda l'incontro con una persona obesa:

[...] È un mercoledì sera un po' fiacco, sul tardi, quando Herb fa accomodare un signore grasso a un tavolo del mio settore. Questo signore grasso è la persona più grassa che io abbia mai visto, anche se ha un aspetto curato ed è abbastanza ben vestito. Grosso lo è in tutto. Ma la cosa che ricordo meglio sono le dita. Sembrano tre volte più grandi del normale: lunghe, spesse, dita di panna (2014b, p. 65).

Man mano che procede nel racconto all'amica, la voce narrante sposta l'origine dei commenti dispregiativi da se stessa («Guarda Rita, ti dico che era grosso, ma grosso sul serio»; 2014b, p. 65) ai colleghi presenti («Margo mi fa: Chi è il tuo amico grassone? È veramente ciccione, eh?»; p. 66). Non solo: vi è un momento

della narrazione che è centrale e viene sottolineato dalla stessa voce narrante come meritevole di attenzione: «Ora sta' a sentire, perché secondo me c'entra. Altroché se c'entra» (p. 66). Quello che succede, in breve, è questo: mentre l'avventore è intento a imburrare una fetta di pane, la cameriera, nel preparargli un'insalata al tavolo, per l'agitazione rovescia il suo bicchiere d'acqua. È molto dispiaciuta e si scusa più volte, ma lui non sembra minimamente infastidito: sorride, la rassicura, ripete che non c'è alcun problema. I due si mettono a conversare, la cameriera sembra finalmente rilassarsi. In questo punto del racconto non è ancora chiaro a cosa si riferisca quando dice all'amica che questa parte del racconto *c'entra*: sarà chiaro alla fine. Quello che è interessante è che a partire da questo momento non solo i commenti negativi sul cliente vengono fatti esclusivamente da altre persone, ma la cameriera interviene in sua difesa – «Dio mio, quanto è grasso!», dice Leander. Non è mica colpa sua, faccio io, perciò piantala» (p. 67), – o ancora: «[...] Rudy mi fa: Harriet dice che là fuori hai una specie di uomo cannone del circo. È vero? [...] Senti, Rudy, per essere grasso è grasso, gli faccio, ma non è mica tutto lì» (p. 68). Al momento del dolce, quando la cameriera glielo serve e lui la ringrazia, racconta: «[...] non c'è di che, faccio io, ed è lì che provo come un senso di tenerezza» (p. 69).

Lo spazio del racconto, che è quello di una (seppur lunga) cena, vede dunque un mutamento repentino per quel che riguarda i sentimenti della donna che si trova di fronte questo soggetto la cui presenza è, inizialmente, fortemente disturbante – tanto da agitarla facendole rovesciare l'acqua addosso al cliente – e finisce per diventare fonte di tenerezza, un sentimento (anche per la sua profondità) agli antipodi rispetto al lieve ribrezzo provato d'istinto in un primo momento. Questo incontro scuote la protagonista e mette radici nell'intimo, stimolando in lei una riflessione che tocca, tra l'altro, una delle tematiche più delicate riguardanti la disabilità, quella della paura di avere dei figli così: «Metto a bollire l'acqua per il tè e mi faccio una doccia. Mi passo una mano sulla pancia e mi chiedo che succederebbe se avessi dei figli e uno di loro finisse per essere come quello, grasso così» (p. 69). Ma è la conclusione del racconto a contenere il vero *esito* dell'incontro con quell'uomo, che emerge con forza proprio nella relazione con il compagno:

Verso l'acqua nella teiera, sistemo le tazze, la zuccheriera, il cartone di panna e latte intero e porto il vassoio di là da Rudy. Come se ci stesse ancora pensando, Rudy mi fa: Una volta conoscevo un tizio grasso, anzi due, due tizi, ma grassi sul serio, quando ero piccolo. Dio mio, se erano grossi, due palloni. Non mi ricordo neanche come si chiamavano [...].

Non mi viene niente da dire, perciò ci beviamo il tè e dopo un po' mi alzo per andare a letto. Anche Rudy si alza, spegne la televisione, chiude a chiave la porta d'ingresso e si comincia a sbottonare. M'infilo a letto e mi tiro tutta dalla mia parte, sdraiata sulla pancia. Ma appena spegne la luce e si mette a letto, ecco che Rudy comincia a darsi da fare. Mi volto sulla schiena e cerco di rilassarmi un po', anche se non ne ho proprio voglia. Ma ecco il punto. Quando mi monta sopra, all'improvviso mi sento grassa. Sono tremendamente grassa, grassa al punto che Rudy diventa minuscolo e non c'è quasi più.

Bè, è proprio una storia buffa, mi fa Rita, ma mi rendo conto che non l'ha capita.

La cosa mi deprime un po'. Ma non mi va di spiegargliela. Le ho già detto troppo.

Lei rimane lì seduta, in attesa, si aggiusta i capelli con le dita tutte laccate.

Ma che aspetta? Mi piacerebbe saperlo.

Siamo ad agosto.

La mia vita cambierà presto. Lo sento (pp. 69-70).

La vita di questa donna è destinata a cambiare perché in lei è avvenuto un mutamento profondo, una comprensione, una crescita – e il germe di questa crescita altro non è che quel *grassone* che fa irruzione nella sua vita donandole quella sensazione di tenerezza³ che le era evidentemente estranea prima di quel momento (come emerge in modo evidente dal rapporto con il compagno e dal suo violento approccio sessuale). La rivelazione di ciò che questa donna è e di come essa si sente passa attraverso l'incontro con questo soggetto, percepito inizialmente come mostruoso e indubbiamente come *Altro* da sé, ma che finisce per diventare qualcosa di talmente familiare da impossessarsi di ogni fibra del suo corpo, che diventa *grasso, tremendamente grasso*, fino a far sparire il compagno e annullare ogni altra cosa. La connessione profonda che si crea tra la voce narrante e il cliente grasso è espressa nel testo, tra l'altro, attraverso l'uso della prima persona plurale in riferimento a se stesso che l'uomo utilizza (*penso proprio che siamo pronti a ordinare [...]; non mangiamo mica sempre così [...]; non è che le stiamo facendo fare tardi, eh? [...]; ci creda o no, non abbiamo mica mangiato sempre così [...]*, ecc.): oltre a far pensare che l'uomo, in effetti, *stia mangiando per due* il riferimento al "noi" suggerisce che in qualche modo quest'uomo si stia connettendo con la voce narrante, anche se lei è inizialmente ancora lontana dal rendersene conto. Questa connessione che si viene a creare, assumendo presto le sembianze di una vera e propria identificazione, quasi una *possessione*, prende le mosse soprattutto da una frase pronunciata dall'uomo: «non c'è scelta», dice, in riferimento al suo mangiare compulsivo, e in quel momento la donna – come se riuscisse improvvisamente a vedersi – comprende che lei *ha* una scelta, che può cambiare le cose, che è in potere di chiudere una relazione con un uomo che non è capace di *tenerezza* e che la sta, probabilmente, rendendo infelice.

Un altro esempio è il racconto *Mirino* (*Viewfinder*; Carver, 2014a), il cui incipit è il seguente:

Un uomo senza mani si è presentato alla porta per vendermi una foto di casa mia. A parte gli uncini cromati, era un cinquantenne come tanti.

– Come le ha perdute le mani? – gli ho chiesto, dopo che m'aveva detto cosa voleva.

– Quella è un'altra storia, – ha risposto. – Insomma, questa foto la vuole o no?

[...]

– Avrei bisogno del bagno, – è stata la risposta dell'uomo senza mani.

Volevo proprio vedere come avrebbe retto la tazzina da caffè con quegli

3 È fondamentale evidenziare come qui il concetto di *tenerezza* non abbia nulla a che vedere con quella *retorica della compassione* individuata da Giuseppe Vadalà nell'ambito dello studio, nella prospettiva dei Disability Studies, delle rappresentazioni sociali della disabilità (Vadalà, 2013).

uncini. Sapevo già come faceva a fare le foto. Aveva una grossa Polaroid nera. Era attaccata a delle cinghie di cuoio che gli giravano intorno alle spalle e alla schiena e giele assicuravano al petto. Si piazzava sul marciapiedi davanti alla casa, l'inquadrava nel mirino, spingeva una levetta con uno dei suoi uncini e dopo un attimo saltava fuori la foto. L'avevo osservato dalla finestra (p. 10).

Il difetto fisico dell'uomo è il primo elemento che compare nel racconto e viene ripreso più volte in seguito, con descrizioni dettagliate dei movimenti spesso resi difficoltosi dalla presenza degli uncini al posto delle mani. La comunicazione prende avvio dalla curiosità che la voce narrante esprime nei confronti della *perdita delle mani* dell'uomo che si trova di fronte e tutta l'attenzione è inizialmente rivolta, in modo anche piuttosto crudele, al vedere come l'uomo se la sarebbe cavata nel compiere un'impresa apparentemente semplice e alla portata di tutti qual è bere un caffè. Questa attenzione morbosa finisce però ben presto per esaurirsi, tanto che la storia di come l'uomo ha perduto le mani (che ci aspetteremmo, in seguito, di ascoltare) non verrà raccontata e, al contrario, sarà il protagonista ad aprirsi e a raccontare di come ha perduto la sua famiglia. Questo aspetto è interessante perché ci mostra come Carver abbia l'intuizione di spostare repentinamente il *centro della tragedia* dalla menomazione fisica dell'uomo alla vita, apparentemente *normale*, del padrone di casa: «Ho preso la foto che mi porgeva. Si vedeva un rettangolino di prato, il vialetto, la rimessa, gli scalini dell'ingresso, il bovindo e la finestra della cucina. Che ci facevo con la foto di questa tragedia?» (p. 11), si chiede, con lucidità disarmante, il protagonista. E anzi, proprio l'incontro con questo *uomo senza mani* e la sua macchina fotografica, con il quale si creano un'empatia e una connessione forti – al contrario di quanto si sarebbe potuto prevedere dal brusco incipit –, determina nel protagonista un rasserenamento profondo che fa sì che egli si senta pronto a voltare pagina, a prendere il volo, come emerge in modo cristallino dalle ultime righe del racconto:

– Rifacciamolo, – gli ho gridato io. Ho preso un altro sasso. Ho sorriso. Mi sentivo come pronto a decollare. A volare.
– Ora! – ho gridato (p. 14).

L'ultimo esempio, imprescindibile, è il racconto *Cattedrale* (*Cathedral*; Carver, 2011), uno dei più conosciuti e amati della prosa carveriana. L'analisi che proponiamo in questo contributo prende le mosse da quella compiuta da Bocci (2005; 2010), il quale, come anticipato nella premessa, per primo ha offerto una rilettura del racconto attraverso la lente della pedagogia speciale.

L'intero racconto costituisce di per sé un vero e proprio *processo trasformativo* avviatosi a partire dall'incontro-scontro con un soggetto *Altro*, percepito dal protagonista come qualcuno (o forse sarebbe più indicato dire *qualcosa*, tanto questa alterità sembra essere costituita più dalla *cecità* quale condizione indesiderata che da una *persona* che presenta tale condizione) di estraneo e assolutamente sgradevole, disturbante, fastidioso. Questo fastidio è sottolineato dallo stesso Carver fin dalle prime battute del racconto:

C'era questo cieco, un vecchio amico di mia moglie, che doveva arrivare per passare la notte da noi [...] Non è che fossi entusiasta di questa visita.

Era un tizio che non conoscevo affatto. E il fatto che fosse cieco mi dava un po' fastidio (p. 207).

L'utilizzo dell'espressione *questo cieco* come apertura è molto interessante, perché ci fa sperimentare immediatamente la sensazione di avere a che fare con qualcosa di conosciuto e sgradevole allo stesso tempo, una sensazione che sembra avvicinarsi molto al *perturbante* freudiano, qualcosa di insieme familiare ed estraneo (anche nel racconto di Carver, in effetti, viene rimarcato il fatto che questo cieco è qualcuno che il protagonista *non conosce affatto*) e che genera, in quanto tale, una sottile ma spiacevole angoscia.

Come accennato poc'anzi, questa alterità cui il protagonista si trova suo malgrado a relazionarsi è incarnata dalla cecità in quanto condizione debilitante piuttosto che da un essere umano fatto di carne, ossa e sentimenti quale è Robert – questo è il suo nome. È quanto rileva anche Bocci quando scrive che l'ospite «è connotato come *cieco* e tanto basta per classificarlo nel casellario dell'umano e, soprattutto, per *reificarlo*, riducendolo alla mera espressione del suo deficit sensoriale» (Bocci, 2010, p. 12). Nel motivare al lettore il fastidio che gli deriva dall'arrivo del suo ospite, il narratore offre un'interessante sintesi di quello che, a suo avviso, è e determina l'essere non vedenti:

L'idea che avevo della cecità me l'ero fatta al cinema. Nei film i ciechi si muovono lentamente e non ridono mai. A volte sono accompagnati dai cani-guida. Insomma, avere un cieco per casa non è che fosse proprio il primo dei miei pensieri. [...] E poi mi sono ritrovato a riflettere sulla vita disgraziata che quella poveraccia doveva aver avuto. Immaginate un po' una donna che non può mai riconoscersi negli occhi dell'uomo che ama. Una donna che deve vivere giorno dopo giorno senza mai ricevere il benché minimo complimento dal suo amato. Una donna il cui marito non sarebbe mai riuscito a leggere un'espressione sul suo volto, fosse di sofferenza o di gioia. Una che poteva truccarsi oppure no, tanto che differenza faceva per lui? Se voleva, poteva mettersi l'ombretto verde solo un occhio, infilarsi uno spillone nel naso, indossare pantaloni gialli e scarpe viola, tanto non importava. E poi, scivolare verso la morte, con la mano stretta in quella del cieco, gli occhi opachi di lui pieni di lacrime – me lo sto immaginando – e magari il suo ultimo pensiero era stato proprio questo: che il cieco non aveva mai saputo neanche che aspetto avesse [...] che storia patetica (pp. 211-212).

Questo bisogno di riflettere sulle implicazioni psicologiche ed emotive associate alla cecità (è interessante anche come tale associazione non sia con *l'essere ciechi*, ma con *l'avere a che fare con i ciechi* e, in particolare, con la più intima delle relazioni umane), che peraltro rispecchia quell'immaginario comune secondo il quale una disabilità è sempre e imprescindibilmente legata a una condizione di sofferenza, infelicità e insoddisfazione, sembrerebbe essere «una reazione di difesa nei confronti di quel fenomeno conosciuto come *dissonanza cognitiva*, che spinge a cercare la consonanza mediante evitamenti e banalizzazioni o per mezzo di *atteggiamenti conoscitivi* mirati a rimarcare le differenze tra noi e gli *altri* (i diversi)» (Bocci, 2010, p. 12).

Durante la cena, il narratore *osserva ammirato* Robert tagliare la carne, raccogliere il cibo con la forchetta, prendere su il bicchiere e via dicendo. Decisa-

mente, quest'uomo rappresenta per lui un universo *altro*, totalmente sconosciuto e vagamente bizzarro, da cui continua a sentirsi in qualche modo attratto e repulso allo stesso tempo. La conversazione fatica a decollare, e le cose sembrano sul punto di precipitare quando la moglie, che fino a quel momento aveva rappresentato una sorta di ancora di salvezza per il narratore, sale a cambiarsi. Ma è proprio quando i due si trovano, poi, effettivamente da soli (la moglie torna, ma finisce presto per addormentarsi), che prende il via il processo trasformativo – di risalita, di elevazione, in un certo senso – per il narratore. Ogni cosa intorno a loro sembra sparire, fatta eccezione per la televisione, accesa su un canale che trasmette un documentario sulla Chiesa e sul Medioevo, mostrando immagini di cattedrali. Nella stanza non resta altro che questo: il narratore, il cieco e le cattedrali. Il narratore rimane in silenzio per un po', poi si sente *in dovere di dire qualcosa* e comincia a descrivere a Robert ciò che appare sullo schermo. A un certo punto, all'improvviso, gli rivolge la domanda che crea una vera e propria connessione e rivela un interesse autentico e profondo: «M'è appena venuta in mente una cosa. Ma tu ce l'hai un'idea di che cos'è una cattedrale? Cioè, che aspetto ha? Capisci? Se qualcuno ti dice "cattedrale", hai un'idea di che cosa sta parlando?» (p. 222).

Dopo una breve risposta, di tipo piuttosto documentaristico, il cieco aggiunge: «Se vuoi sapere la verità, amico mio, questo è su per giù tutto ciò che so. Quello che ho appena detto. Quello che ho sentito dire da quel tizio. Ma magari me ne puoi descrivere una tu, eh? Vorrei tanto che lo facessi. Mi piacerebbe un sacco. Se proprio vuoi saperlo, un'idea precisa non ce l'ho mica» (p. 222). Così, il narratore tenta – con non poche difficoltà – di rispondere a parole alla richiesta di Robert di descrivergli una cattedrale. È chiaro a entrambi, però, che questo tentativo è destinato a fallire.

L'ospite, a questo punto, ha un'idea: «Ehi, sta' a sentire. Me lo fai un favore?», gli chiede, «perché non ti procuri un pezzo di cartoncino? E una penna. Proviamo a fare una cosa. Ne disegniamo una insieme» (p. 224). Il narratore, esausto ma pronto a fare questa cosa per il cieco, torna dopo poco con penna e cartoncino. Questa è la scena che ne segue:

– Perfetto, – ha detto. – Perfetto, facciamola.

Ha trovato la mia mano, quella con la penna. Ha chiuso la sua mano sulla mia. – Coraggio, amico, disegna, – ha detto. – Disegna. Vedrai. Io ti vengo dietro. Andrà tutto bene. Fa' come ti dico, comincia subito. Vedrai. Disegna, – ha detto il cieco.

E così ho cominciato. Prima ho disegnato una specie di scatola che pareva una casa. Poteva essere la casa in cui abitavo. Poi ci ho messo sopra un tetto. Alle due estremità del tetto, ho disegnato delle guglie. Roba da matti.

– Benone, – ha detto lui. – Magnifico. Vai benissimo, – ha detto. – Non avevi mai pensato che una cosa del genere ti potesse succedere, eh, amico? Be', la vita è strana, sai. Lo sappiamo tutti. Continua pure. Non smettere.

Ci ho messo dentro le finestre con gli archi. Ho disegnato archi rampanti. Grandi portali. Non riuscivo a smettere. I programmi della televisione erano finiti. Ho posato la penna e ho aperto e chiuso le dita. Il cieco continuava a tastare la carta. La sfiorava con la punta delle dita, passando sopra tutto quello che avevo disegnato, e annuiva. [...]

Ho ripreso la penna e lui ha trovato di nuovo la mia mano. Ho continuato ad aggiungere particolari. Non sono certo un artista. Ma ho continuato a disegnare lo stesso (p. 225).

Il narratore entra finalmente in contatto, autenticamente, con *quel cieco* che fino a quell'istante tanto aveva fatto per evitare – ed è un incontro di una profondità disarmante, un'esperienza totalizzante e piena, ricca, impossibile da interrompere (*non riuscivo a smettere*, afferma in modo limpido e autentico la voce narrante). È, questa, un'esperienza trasformativa di una portata tale da far sì che i due individui si *fondano* insieme, le loro dita procedano insieme, e ci sia un vero e proprio *scambio*. Un'esperienza che assegna un significato autentico e concreto all'idea che una persona non si conosce che attraverso gli altri, si ritrova soltanto negli altri (Mounier, 1964). L'apice di tale processo trasformativo si ha nel frammento finale del racconto:

[...] E adesso chiudi gli occhi, – ha aggiunto [...]
L'ho fatto. Li ho chiusi proprio come ha detto lui.
– Li hai chiusi? – ha chiesto. – Non imbrogliare.
– Li ho chiusi, – ho risposto io.
– Tienili così, – ha detto. Poi ha aggiunto: – Adesso non fermarti. Continua a disegnare.
E così abbiamo continuato. Le sue dita guidavano le mie mentre la mano passava su tutta la carta, era una sensazione che non avevo mai provato prima in vita mia.
Poi lui ha detto: – Mi sa che ci siamo. Mi sa che ce l'hai fatta, – ha detto.
– Da' un po' un'occhiata. Che te ne pare?
Ma io ho continuato a tenere gli occhi chiusi. Volevo tenerli chiusi ancora un po'. Mi pareva una cosa che dovevo fare.
– Allora? – ha chiesto. – La stai guardando?
Tenevo ancora gli occhi chiusi. Ero a casa mia. Lo sapevo. Ma avevo la sensazione di non stare dentro a niente.
– È proprio fantastica, – ho detto (p. 226).

Il finale di questo racconto ha una importantissima e forte portata formativa, pedagogica: come rileva Bocci, infatti, citando Spadaro e portando oltre le sue considerazioni,

Carver, come suggerisce Spadaro, ci lascia in un'*acuta sensazione d'attesa*, pedagogicamente rilevante dal nostro punto di vista. Da un lato (quello narrativo), perché *innesca* quella sorta di *orientamento aspettante*, come lo definiva Dieuzeid, che genera interesse (verso gli altri, le cose, il mondo). Dall'altro (quello più propriamente educativo), in quanto l'educazione è, di per sé, sempre una/in attesa: è fiducia nel futuro, nel cambiamento, nel rapporto con l'altro, e così via. Non siamo, dunque, abbandonati nel vuoto, come non lo è il protagonista. Ci sentiamo, invece, immersi in una sorta di *zona di sviluppo prossimale o potenziale*, dove l'agire è volto alla crescita dell'altro e di noi stessi, dove il possibile risiede nell'atto del guardare *ciò che si* è per evolvere in ciò che si desidera essere/divenire. Ed è, questo, un atto di libertà (crescere è un atto di libertà) che si rende necessario, ineludibile, perché è supportato dall'amore per l'altro, per sé, per l'uomo in quanto tale, per la vita. In fin dei conti, e lo sappiamo bene,

non può esserci crescita (quindi educazione) senza amore; e non c'è amore se non c'è attenzione, cura, rispetto alla/della crescita (quindi alla/della educazione) dell'altro (e di noi stessi). (Bocci, 2010, p. 14)

Un'ultima lente che troviamo interessante utilizzare in questo contesto è l'analisi compiuta da Kirk Nessel, il quale sostiene vi sia, di base, una certa tendenza all'*insularizzazione* da parte dei personaggi carveriani, una sorta di «paranoica auto-segregazione individuale» (Nessel, 1995, p. 51) che sembra invece in qualche modo venire meno in *Cattedrale*, dove «assistiamo a rari istanti di auto-affrancamento, occasionali aperture luminose all'interno di vite chiuse su se stesse» (Nessel, 1995, p. 52). Egli rileva anche come nell'universo carveriano «la liberazione non è qualcosa che uno trova e si assicura per conto proprio», bensì «coinvolge necessariamente l'influenza o la guida di un altro essere umano. [...] Questi interventi e influenze, di solito, sono messi in moto nelle storie attraverso comuni gesti del linguaggio [...] dove identità disgiunte si mescolano e collaborano piuttosto che collidere» (Nessel, 1995, pp. 52-53)⁴.

Questa immagine di *identità disgiunte che si mescolano e collaborano piuttosto che collidere* è particolarmente rintracciabile nei tre racconti analizzati in questo contributo, e in *Cattedrale* in modo particolare. Non a caso, Nessel evidenzia come *Cattedrale* tracci «l'emergere di una figura auto-isolata più drammaticamente che mai, un uomo che inizia ad avvertire la serietà della propria insularizzazione, [...] soffocato dall'insicurezza e dal pregiudizio [...] terribilmente scollegato dal suo mondo, da sua moglie e da se stesso» (Nessel, 1995, p. 66)⁵.

La rilevazione da parte di Nessel del fatto che la *liberazione* di un uomo – intesa come il ritrovamento di uno spazio personale e di un autentico e sano contatto con se stesso e con gli altri, un abbandono della condizione di insularizzazione a favore di un'apertura all'Altro – passi necessariamente, in Carver, attraverso *l'influenza o la guida di un altro essere umano* apre una riflessione estremamente interessante sul ruolo di Robert in *Cattedrale*, anche e soprattutto in relazione alla sua disabilità:

È appropriato che Robert, l'invasore della casa, sia isolato soltanto fisicamente, lasciato nel buio solo dal suo handicap. [...] Robert è personalità scoppiettante allo stato puro, un leader nato, un uomo capace di tirare fuori il padrone di casa dal guscio. [...] Quando l'uomo che ospita Robert fallisce nel descrivere ciò che vede in televisione, Robert ascolta, e avendo "ascoltato" il fallimento, prende il controllo della situazione. [...] L'iniziativa di Robert in questo punto, e il rimedio che adotta momentaneamente, suggerisce che gli handicap verbali – per non parlare i problemi maggiori di cui essi sono sintomo – sono simili alla cecità, debilitazioni provenienti dalla cecità volontaria di una svista, di una scarsa introspezione, dell'ignoranza. [...] Un vero caso di cieco che guida il cieco, disegnare la cattedrale è un *segno di fratellanza* che promuove il contatto umano e spinge finalmente il narratore fuori dal suo mondo auto-referenziale (Nessel, 1995, pp. 67-68)⁶.

4 Le traduzioni da Ford e Nessel sono dell'autrice del presente articolo.

5 Idem.

6 Idem.

Una breve riflessione conclusiva: è opportuno prestare attenzione a come il lessico utilizzato da Nessel (*Insularity and Self-enlargement*) richiami da un lato l'idea di *Enlargement of Self* di Bertrand Russell e, dall'altro lato, quella del concetto di *deinsularizzazione* di Charles Gardou (2006), il quale fa riferimento alla conquista di spazi e all'uscita da una condizione di isolamento, di separazione, di solitudine da parte delle persone con disabilità.

È significativo osservare come in Carver questa spinta alla *deinsularizzazione* riguardi in realtà ogni essere umano in quanto tale e che, all'interno di questa umanità, siano proprio i soggetti con *disabilità, vulnerabilità o handicap* a costituire il nucleo propulsivo di tale processo, a determinare un'autentica presa di coscienza e consapevolezza dell'Altro, dei diversi modi di essere e di sentire e, conseguentemente, di se stessi. È proprio la scoperta di qualcuno o qualcosa di diverso, differente, di *altro* a permettere all'essere umano di scavarsi dentro, di guardarsi autenticamente, di spogliarsi dei preconetti e delle sovrastrutture; di crescere, quindi, aprendosi all'alterità non attraverso l'accettazione, ma attraverso una profonda, autentica accoglienza.

Riferimenti bibliografici

- Bocci, F. (2005). E se per caso un cieco, una sera ... L'esperienza dell'altro, oltre gli stereotipi. *A.I.A.S.*, 1, 35-40.
- Bocci, F. (2010). Lo sguardo speciale di Raymond Carver, narratore dell'alterità. *Ricerche Pedagogiche*, 44 (174), 9-14.
- Carver, R., Adelman, B. (1990). *Carver Country: The World of Raymond Carver*. New York: Scribner's.
- Carver, R. (1986) (ed.). *The Best American Short Stories 1986*. Boston (MA), Houghton Mifflin.
- Carver, R. (2003). *Blu Oltremare*. Minimum Fax.
- Carver, R. (1988). *Vuoi star zitta per favore?* Milano: Garzanti.
- Carver, R. (1997). *Il nuovo sentiero per la cascata. Poesie*. Roma: Minimum Fax.
- Carver, R. (1998). *Voi non sapete che cos'è l'amore. Saggi, poesie, racconti*, Roma: Minimum Fax.
- Carver, R. (2000). *Se hai bisogno, chiama. Racconti inediti*, Roma: Minimum Fax.
- Carver, R. (2005). *Tutti i racconti*. collana i Meridiani. Milano: Mondadori.
- Carver, R. (2008). *Il mestiere di scrivere*. Torino: Einaudi.
- Carver, R. (2011). *Cattedrale*. Torino: Einaudi.
- Carver, R. (2014a). *Principianti*. Torino: Einaudi.
- Carver, R. (2014b.). *Da dove sto chiamando*. Torino: Einaudi.
- Cassini, M. (1997). *Marco Cassini racconta Raymond Carver*. Torino: Gribaudo-Paravia.
- Cerami, V. (1997). *Carver, il gran fabbro dei punti e delle virgole*. Torino, La Stampa, 3 luglio 1997.
- Demetrio, D. (2012). *I sensi del silenzio. Quando la scrittura si fa dimora*. Milano: Mimesis.
- Doninelli, L. (2005). *Raymond Carver Il mondo «pop» contro il nichilismo*. Milano: Il Giornale.it, 8 ottobre 2005.
- Doninelli, L. (2009). *E Carver senza Lish è molto più umano*. Milano: Il Giornale.it, 15 aprile 2009.
- Ford, R. (1998). Good Raymond. *The New Yorker*, October 5, 1998.
- Freire, P. (2004). *Pedagogia dell'autonomia. Saperi necessari per la pratica educativa*. Torino: Gruppo Abele.
- Gardou, C. (2006). *Diversità, vulnerabilità e handicap. Per una nuova cultura della disabilità*. Trento: Erickson.
- Gentry, M.B., Stull, W. (1990). *Conversation with Raymond Carver*. Jackson (MS): University Press of Mississippi.
- Loewenthal, E. (2000). *Carver: il talento della perfezione*. Torino: La Stampa, 15 luglio 2000.
- Medeghini, M., D'Alessio, S., Marra, A., Vadalà, G., Valtellina, E. (2013). *Disability Studies. emancipazione, inclusione scolastica e sociale, cittadinanza*. Trento: Erickson.

- Montuschi, F. (2006). *Costruire la famiglia. Vita di coppia, educazione dei figli con l'analisi transazionale*. Assisi: Cittadella.
- Montuschi, F. (2009). *Silenzi e parole nelle relazioni*. Assisi: Cittadella.
- Mounier, E. (1964). *Il personalismo*. Roma: AVE.
- Neset, K. (1995). *The stories of Raymond Carver. A critical study*. Athens (OH), Ohio University Press, Santa Barbara (CA).
- Scarpino, C. (2003). Resistere alla corrente: il paesaggio naturale in Raymond Carver. *Ácoma: Rivista Internazionale di Studi Americani*, 26.
- Sen A. (2006). *Identità e violenza*. Roma-Bari: Laterza.
- Sklenicka, C. (2011). *Raymond Carver. Una vita da scrittore*. Roma: Nutrimenti.
- Spadaro, A. (2001). *Carver. Un'acuta sensazione di attesa*. Padova: Messaggero di Sant'Antonio.
- Stull, W., Carroll M. (1993). *Remembering Ray: A Composite Biography of Raymond Carver*. Capra Press.
- Vitulli, S. (2011). *Tutta la verità su Raymond Carver bugia per bugia*. Milano: *Il Giornale.it*, 5 maggio 2011.
- Wood, M. (1981). Stories Full of Edges and Silences. *New York Times Book Review*, April 26, 1981.